

T. E. ヒュームの藝術論

兼 武 進

1

ここにふたつの文章がある。

In the world of mechanism, as you have seen, there is no real creation of new things, there is merely a rearrangement of fixed elements in various positions. They can't be said to exist in time, because nothing *new* happens, there is no *real time* because there is no *real change*.⁽¹⁾

The point I want to emphasise is that the use of mechanical lines in the new art is in no sense merely a reflection of mechanical environment. It is a result of a change of sensibility which is, I think, the result of a change of attitude which will become increasingly obvious.⁽²⁾

機械論の世界では新しいものは何も創造されず、ただ固定した要素がさまざまに場所を替えるばかりであると前者は主張する。これに対して、新しい藝術においては機械的な線が用いられるが、これは感性の、さらに根本的には態度の、変化が招来したものであるとするのが后者である。機械論と機械的な線との位相の差はここでは問わないことにすれば、上のふたつの文章には、機械的なものに対する評価の微妙な齟齬が見られる。

書いたのは、いずれも T. E. ヒュームである。前者は、1913年に彼がロンド

ンで行ったベルクソン哲学に関する講演のための覚え書に含まれている。⁽³⁾ 持続と時間、直観と知性など、ベルクソン哲学のいくつかの基本的契機について祖述を試みたものであり、いうまでもなくヒュームはベルクソンの立場に賛同しているのである。後者は、1914年1月に行った講演「現代藝術の哲学」からの引用である。ヒュームはヴォリンガーの美学に依拠しながら、新しい藝術運動への期待を披瀝している。このふたつの講演のあいだには1年の隔たりもない。そのわずかな期間に、機械的なものに対するヒュームの評価は否定から肯定へと逆転したと見受けられもする。しかし、そういうことがあり得るのだろうか。

M. ロバーツはその優れたヒューム論のなかで、ヒュームの著作には唯名論的・不可知論的な側面と实在論的・宗教的な側面とが混在していると指摘している。⁽⁴⁾ また、A. R. ジョウンスはやはり優れたヒューム評伝のなかで、ベルクソンの反知性主義がヒュームの宗教的性向に訴えかける一方、当時の新しい科学哲学は彼の数学的秩序と科学的客観性への好尚を満足させたと指摘し、このように異質なふたつの流れがヒュームの哲学論のみならず、政治論、詩論にも貫流していると道破している。⁽⁵⁾

冒頭に掲げたふたつの文章に見られる機械的なものに対するヒュームの評価の背馳も、おそらく、ヒュームの豹変というよりは、このふたりの批評家の別袂するヒュームの撞著や不整合のひとつの例と見るのがよいだろう。それにしても、ヒュームはなぜ矛盾を犯したのか。問い方を変えれば、ヒュームのなかの何がこのような撞著を招いたのか。もともとそれは矛盾なのか。ヒュームのなかに併存する異質の要素に着目しながら、彼の藝術論の根柢をなす部分を以下に検討してみたい。

2

ヴォリンガーの『抽象と感情移入』が出版されたのは1908年であり、ヒュームがそれを読んだのは1910年ごろと推定されている。⁽⁶⁾ 一方、著作年譜によれば、ヒュームは1909年からベルクソンに関する論稿を雑誌に発表し始めてい

る。したがって、年代的に考えれば、まずベルクソンとの関係を検討し、その後でヴォリンガーに移るのが順当である。しかし、ここではあえて時間的先後を逆にして、ヴォリンガーからヒュームが吸収したものから概観してみよう。そのほうが彼の思想の骨格が鮮明に浮かび上ってくると思われるからである。

ヒューム自身の回想によると、エプスタインの彫刻作品に幾何学的性格が現れてきたのに気づいたころ、ある論文でヴォリンガーの著作への言及があるのに出会い、それが「私がそれまでに体系的に整理しようとしていたものに酷似している見解を、藝術史の広汎な知識をもとに、きわめて明瞭に述べている」のを知ったのだった。後に彼はベルリンでヴォリンガーの面識を得ることにもなる。⁽⁷⁾

ヒュームが講演「現代藝術の哲学」のなかで述べた藝術論の内容はヴォリンガーの学説の要約である。それは彼自身が断っていることであるが、上述したような彼のヴォリンガーとの出会いを考えれば、これが単なる新学説の受け売りなどではないことは明らかである。

ヴォリンガーによれば、ひとつの藝術はある精神的要求を充足させるものであり、そのような要求あるいは願望が充足されたとき作品は美しいと感じられる。ところで、藝術には生命的藝術と幾何学的藝術の2種類があるが、生命的藝術作品を見る者の感じる喜びは生命力の昂揚の感覚である。それはドイツの美学者たちが感情移入と呼ぶものである。この過程が複雑なことを謙虚に認めたいので、ヒュームはつぎのように要約する。

.....we can say that any work of art we find beautiful is an objectification of our own pleasure in activity, and our own vitality. The worth of a line or form consists in the value of the life which it contains for us. Putting the matter more simply we may say that in this art there is always a feeling of liking for, and pleasure in, the forms and movements to be found in nature. It is obvious therefore that this art can only occur in a people whose relation to outside

nature is such that it admits of this feeling of pleasure in its contemplation.⁽⁸⁾

生命的藝術はわれわれの生命力を客観化したものであり、自然のなかで見出される形態や運動はこの種の作品に表現されてわれわれに喜びを与える。ここには、自然と人間とのあいだの交流が存在する。そして、20世紀の初頭にあっては、このような藝術作品がもっとも自然なものと思われていたのである。

それでは、幾何学的藝術はどのような特性を持っているのであろうか。ヒュームはヴォリンガーの祖述をつづける。

幾何学的藝術は自然に対する喜びや生命力の追求をまるで示さないものである。形態は固く緊張し、生命のないものといってよい。このような藝術を産み出す精神は外的自然に直面したとき隔絶を感じる。世界には秩序が欠落し、見たところ恣意の専横があり、人の心には恐怖が吹き込まれる。この心理を空間恐怖という。

In art this state of mind results in a desire to create a certain abstract geometrical shape, which, being durable and permanent shall be a refuge from the flux and impermanence of outside nature. The need which art satisfies here, is not the delight in the forms of nature, which is a characteristic of all vital arts, but the exact contrary. In the reproduction of natural objects there is an attempt to purify them of their characteristically living qualities in order to make them necessary and immovable. The changing is translated into something fixed and necessary. This leads to rigid lines and dead crystalline forms, for pure geometrical regularity gives a certain pleasure to men troubled by the obscurity of outside appearance. The geometrical line is something absolutely distinct from the messiness, the confusion, and the accidental details of existing things.⁽⁹⁾

抽象的・幾何学的な形態は永続的・恒久的であるゆえに、外的自然の流動・有為転変からの避難所となる。動くものは固定的・必然的なものに純化される。そうして得られた幾何学的規則性は世界の見かけの曖昧さに苦しむ人にある種の喜びを与える。幾何学的な線は存在の雑駁，渾沌，偶成とはまったく類を異にするものである。

おおよそこのような主旨の解説をヒュームは行っているのであるが，ヴォリンガーの抽象衝動に関する研究の要点を見事に整理したものといえる。⁽¹⁰⁾と同時に，われわれはここにヒュームの思想の基本的な構造や語彙が現れていることに気づく。ヴォリンガーは彼にとって最新の美学説の提唱者であったというよりも，さらに深く，彼の思想の根柢を照射してくれるものであったのである。

ヒュームは「現代藝術の哲学」において新興の藝術運動に見られる抽象性を擁護することを目指していた。小論の初めに掲げた引用に見られるように，ヒュームはヴォリンガーの抽象衝動の説にもとづいて，新しい藝術に重用される機械的な線の意義を称揚したのであった。そういう彼には触れる必要のないことであつたろうが，ヴォリンガーの『抽象と感情移入』にはつぎのような見事な美の解明のあることも注目されねばならない。ドーリア式神殿が崇高・壮大であるのに対して，

イオニア神殿は至上の崇高さとその巨大な大きさにもかかわらず，人間と比較的近い関係に立っている。それは快活で気持よさそうに立っている。吾々は到る処で，不思議な調和によって和げられて，柔い力で吾々の生命感に訴えるところの自覚的な生命と欲求とを共感する。その構成の法則はなお物質の法則であることはいうまでもないことだが，しかしその内的生命，その表現，その調和は有機的なものが有する合法則性の範囲内にあるのである。⁽¹¹⁾

イオニア神殿にはすべての生命感が豊かに流れ込み，「生命がその中を流れているこれらの石の幸福は吾々自身の幸福となる」とこの一節は結ばれてい

る。この幸福はヒュームには無縁のものであったと思われるのである。

3

T. E. ヒュームのベルクソンに対する親炙ぶりは相当に深いものであった。ヒュームが雑誌に寄稿し始めた1909年に早くもベルクソンに関する論稿を発表していて、以後も精力的にベルクソンの紹介をつづけ、イギリスでベルクソンが読まれるのに大きな貢献をしたといわれている。⁽¹²⁾ 1912年、ヒュームのケンブリッジ大学復学に当っては、逆にベルクソンの推薦状が力を発揮したという。⁽¹³⁾ また1913年には、著者ベルクソンの監訳という形でヒューム訳の英語版『形而上学入門』が刊行されている。

ヒュームは「ベルクソンの藝術論」という論稿のなかで、ベルクソンの藝術に関する見解を整理、祖述している。ヴォリンガーの場合と同じく、ベルクソンについても出会いの意義に触れた文章がある。

In order to be able to state the nature of the process which I think is involved in any art, I have had to use a certain kind of vocabulary, to postulate certain things. I have had to suppose a reality of infinite variability, and one that escapes all the stock perceptions, without being able to give any actual account of that reality. I have had to suppose that human perception gets crystallised out along certain lines, that it has certain fixed habits, certain fixed ways of seeing things, and is so unable to see things as they are. ⁽¹⁴⁾

藝術に含まれる過程の本質を説明しようとしてヒューム自身が語彙や仮説に苦慮したことが窺われるが、そういう仮説のひとつに、人間の知覚はいくつかの方向に結晶化してしまうがゆえに事物をありのままに見ることができない、というものがあつた。すでにヒュームはこのように考えていたから、ベルクソ

ンの藝術論をとくに斬新なものとは考えなかったのだ。ベルクソンが藝術のある心的過程を犀利に分析してみせ、実在の究明という大きな枠組のなかに藝術を位置づけ、しかも平明な行文で説明してくれたところはヒュームも高く評価している。そのような評価が正当であるか否かについては疑問も呈されているが、⁽¹⁵⁾ ヒューム自身が実在を無限の変化と見、因習に取りこまれた認識の打破をすでに意図していたからこそ、ベルクソンに感応したのである。

ヒュームはベルクソンの藝術論の祖述に当って、まず、ベルクソンの一般的な哲学的立場のうち、美学理論においても重要な点としてつぎの2点を挙げている。すなわち、第1に、実在は相互に浸透し合った要素の流れであって、知性では捕捉できないこと、第2に、知性は行動を志向するゆえに、われわれの通常の知覚は因習的な類型しか知覚できないこと、である。

ヒュームには「内包的多様の哲学」というベルクソン哲学案内もある。小論の冒頭に引用した機械論批判の一節はこの草稿から取ったものであるが、その講演草稿のなかでヒュームはベルクソンの直観と知性について説明を展開している。人間の自我には表層的自我と根本的自我のふたつがある。表層的自我というのは通常知覚される自我であって、日常生活の平凡なレベルで活動するものである。ここではわれわれの行動はかなりの程度まで決定されていて、自動的であり、われわれの知性はこのレベルの自我を理解することができる。しかし、根本的自我、すなわち、さまざまな要素が相互に浸透し、流れている深層の自我は知性のよく把握しうるところではない。ある緊張の瞬間に、直観だけが到達できる世界なのである。⁽¹⁶⁾

このような実在の認識についての枠組のなかでベルクソンの藝術の定義が持ち出されて来る。内的および外的な知覚が行動する必要のためにさまざまに制限を受け、実在とわれわれのあいだにはヴェールが垂らされている。このヴェールを破って実在に直接に接触する過程こそが藝術なのである。

The process of artistic creation would be better described as a process of discovery and disentanglement. To use the metaphor which

one is by now so familiar with—the stream of the inner life, and the definite crystallised shapes on the surface—the big artist, the creative artist, the innovator, leaves the level where things are crystallised out into these definite shapes, and, diving down into the inner flux, comes back with a new shape which he endeavours to fix. He cannot be said to have created it, but to have discovered it, because when he has definitely expressed it we recognise it as true.⁽¹⁷⁾

おそらく決定稿でないためであろう、ヒュームが「ベルクソンの藝術論」のなかで説明をくりかえしている藝術家像のなかから、ひとつを選んだのが上の引用である。藝術家は限定された形態の世界から流動する内的世界へと沈潜し、新しい形態を持って浮上して来るのである。これを言葉の領域で敷衍すると、つぎのようになる。

You start off with some actual and vividly felt experience. It may be something seen or something felt. You find that when you have expressed this in straightforward language that you have not expressed it at all. You have only expressed it approximately. All the individuality of the emotion as you experienced it has been left out. The straightforward use of words always lets the individuality of things escape. Language, being a communal apparatus, only conveys over that part of the emotion which is common to all of us. If you are able to observe the actual individuality of the emotion you experience, you become dissatisfied with language.⁽¹⁸⁾

日常的な言語をそのまま使ったのでは現実の経験は近似的にしか表現され得ない。情緒や事物の個性は言語の網目をすり抜けて行く。しかし、これは言語の本性上やむを得ない。言語は、たとえば情緒の場合、万人に共通の部分しか

伝え得ないのである。そして、ここから、新しい譬喩や形容辞を求める言葉の藝術家の苦闘が始まる。知性で捕えられる世界と直観でしか捕えられない世界の存在を聞かされたわれわれは、はたして言葉の藝術家の試みが究極的ないしは原理的に成功するかどうかについて明るい見通しを持ち得ないはずである。しかし、それはさて置き、ここで印象的なのは、ベルクソンによって直観の対象とされる実在の世界のしなやかさ、豊かさである。

これはおそらくヒュームは触れていないはずだが、ベルクソンによれば、直観の力によって現実の流動のなかに飛び込むことはわれわれがわれわれ自身を超越することにつながるのである。持続が拡散する方向に進んで行くとき、極限に現われ出るものが等質な繰り返しにすぎない物質であるが、それでは、反対の方向に進めば、どこに行きつくのか。

Advancing in the other direction, we approach a duration which *strains*, contracts, and intensifies itself more and more; at the limit would be eternity. No longer conceptual eternity, which is an eternity of death, but an eternity of life. A living and therefore still moving eternity in which our own particular duration would be included as the vibrations are in light; an eternity which would be the concentration of all duration, as materiality is its dispersion.⁽¹⁹⁾

持続の凝集した極限で出会うとされているのは、死の永遠ともいふべき概念的永遠ではなく、生の永遠なのである。『形而上学入門』の冒頭で、ベルクソンは物を知るのにきわめて異質的なふたつの見方があるとしていた。ひとつは、物のまわりを廻る見方であり、今ひとつは、物のなかに入る見方である。第1の方法が相対的認識にとどまるのに対して、第2の認識方法は、視点や符号に依拠するものではなく、それでいて絶対に到達する可能性があるとしていた。この第2の認識方法こそ実在の真相を捕えるものであり、その究極に生の永遠が顕現するわけである。ベルクソンの直観による認識に対してはB.ラッ

セルなどの批判があるが、今われわれにとって重要なことは、ヒュームが親炙したベルクソンにあっては、乾涸びた日常的な世界の殻を破って持続の直観で触れれば、実在の究極に生があるとされていることである。

4

先に見たように、ヴォリンガーによれば、生命的藝術はわれわれの生命力を客観化したものであり、有機的なものの美のなかに自己の満足を見出す感情移入の働きの所産なのであった。しかし、他方、抽象衝動によって産まれる幾何学的藝術もあって、そこでは抽象的な合法則性と必然性のなかに美が発見されるのであった。

この区分に従えば、直観によって物の中に入ることが要諦とするベルクソンの藝術論は感情移入による生命的藝術を評価する立場に一致することになる。現にそのような指摘もなされている。⁽²⁰⁾

もしそうであるとすれば、ヒュームの思想は根柢に矛盾をはらんだものといわざるを得なくなる。持続のなかで直観による実在の認識を行い、その究極に生を觀ずるベルクソンの藝術觀を称揚する一方で、生命を否定する無機的なものや結晶的なもののなかに美を見出す抽象衝動⁽²¹⁾の所産である幾何学的藝術を擁立することが無理であるのは、明白この上ない。A. R. ジョウンズも、ヒュームがロマン主義を徹底的に批判しながら、一方でベルクソンを熱烈に支持するのは自家撞著であると批判している。哲学的にも、また氣質的にも、ベルクソンの形而上学を受入れることは秩序や權威の価値を唱道することとは両立し得ないからである。ヒュームがベルクソンに熱中したのは、ベルクソンの形而上学に同意したためというよりも、むしろ科学的決定論に対する激しい憎悪のためである、というのである。⁽²²⁾

おそらくそれもあつただろう。ヒュームの「内包的多様の哲学」のなかで、確かに、ベルクソンの持続や飛躍が決定論や機械論と対比されているのである。しかし、ヒュームはベルクソンの形而上学にあるところまでは賛成していたと見ることも可能だと思われる。詩と散文を峻別するヒューム一流の譬喩論

にまでベルクソン形而上学の影響は見られるのである。

それでは、ヴォリンガーのいう幾何学的藝術とベルクソンの生命的藝術論をどのように接続すればよいのだろうか。実在の流れのなかでヒュームは何を見たか、がその接続点になると私には思われる。因習にまみれた既成の概念を抛擲して、しなやかで多様な実在の流れに身を投ずる。そこまでは、ヒュームもベルクソンと行を共にすることができた。その流れのなかでベルクソンの存在は純化され、究極の生との交流が行われる。それは、しかし、ヒュームにはできないことなのである。実在の流れは彼には渾沌と感じられ、実在とのあいだに冷たい間隙が生じる。それは恐怖を呼び覚まし、彼は支点を探し求める。その彼の眼に映じたのが、存在の偶然性を洗い落とされた抽象的・幾何学的な形態だったのではあるまいか。生命の暖かい豊饒と、生命の冷たい渾沌。この認識の差が分岐点だったのである。

渾沌とした実在を凝視しながら、不動の必然性を鑒仰すること、ここにヒュームの思想の骨格があると思われる。ヒュームのメモ「灰燼」のなかに見られるつぎの断片には、冷えきった渾沌を凝然と眺めている彼の姿を彷彿させるものがいくつもある。

There is an *objective* world(?), a chaos, a cinder-heap. Gradually oases have been built up. Egos have grown as organised trees.

The eyes, the beauty of the world, have been organised out of the faeces. Man returns to dust. So does the face of the world to primeval cinders.

Man is the chaos highly organised, but liable to revert to chaos at any moment. Happiness and ecstasy at present unstable. Walking in the street, seeing pretty girls (all chaos put into drains: not seen) and wondering what they would look like ill. Men laughing at a bar —but wait till the fundamental chaos reveals itself.⁽²³⁾

よく知られたヒュームの実在3分説は実在を無機的世界、有機的世界、倫理的・宗教的価値の世界の3つに分けるものである。のみならず、それらの世界のあいだには絶対的非連続があると彼は主張する。これは1914年以降に書かれた「ヒューマニズムと宗教的態度」のなかで述べられているものである。無機的世界と有機的世界のあいだに絶対的非連続を認めることは基本的にベルクソンの実在観と矛盾するものではないだろう。だが、泥濘のような雑駁な有機的生命の世界と倫理的・宗教的価値の世界の絶対的非連続はベルクソンの生命観とは相容れないのではないか。ベルクソンは流れてやまない実在の奥処に永遠を觀ずるが、ヒュームにあっては、人間的現実の世界が雑多で無常なものであるだけに、永遠の価値の世界は人間の世界の彼岸に打ち樹てられねばならなかったのである。ヒュームはメモのなかに「実在の感覚は不可避免的に空間（われわれの前に存在する世界）の感覚と結びついている」と書き残している。⁽²⁴⁾ 実在を空間において認識することは、時間のなかの持続を直觀するベルクソンの立場では許されないはずである。ベルクソンは時間のなかにあり、ヒュームは空間のなかにある。

ヒュームは精確なもの、確実なもの、不動のものを希求した。宗教的な価値においてばかりか、詩においても劃然とした構造を評価した。この心性と空間の感覚とは無縁ではない。ここで再びヒューム独自の思考が参入して来る。それは、認識の精確さが自己を滅却する方向で獲得されて来るということである。ヒュームが視覚の人とされるのは、おそらくそのためである。M. ロバーツは「彼はつねに視覚の人であり、彼にとって秩序とは『均衡のとれた静止状態』であり」、「妥当な思考が視覚的イメージの連続以外のものであるとは、彼には考えられなかった」といっている。⁽²⁵⁾ 確かに、ここには危険な陥穽がある。視覚は精確を目指せば目指すほど、自己を捨て、対象に従うことにならないか。そのことが一概に悪いというのではない。しかし、危険が潜んでいることは否定できないだろう。I. A. リチャーズはヒュームの譬喩論を批判するとき、こういっている。「彼は『見る』という言葉を使うとき、自らを欺いている。その結果、『見る』という言葉を譬喩的に使ってこそ立論が是認される場

合にも、この言葉を文字どおりの意味に用いることになっているのである」⁽²⁶⁾
生理的な視覚以外の認識が捨象されるということは、結果として、人間の精神
の自立を否定することになりかねないだろう。

Why is it that London looks pretty by night? Because for the
general cindery chaos there is substituted a simple ordered arrange-
ment of a finite number of lights.⁽²⁷⁾

「ロンドンが、夜、こんなにも美しいのは、なぜか。一面の渾沌とした灰燼
のかわりに、有限個の光が、単純な秩序にしたがって配列されているからであ
る」これはヒュームの残したメモのなかの断章である。彼の見た世界の相貌が
もっとも見事に定着された文章だと私には思われる。しかし、ここには、残念
ながら、猥雑で懐かしい人間の息吹きは感じられない。一体、何がヒュームに
これほどまでに生の現実を忌避させたのだろうか。青年期の「カナダ体験」だ
けでは、彼の激越な現実否定は説明しきれないようである。

Notes :

- (1) T. E. Hulme, "The Philosophy of Intensive Manifolds," *Speculations*
(London: Routledge and Kegan Paul, 1924), p. 196.
- (2) T. E. Hulme, "Modern Art and its Philosophy," *op. cit.*, p. 109.
- (3) Herbert Read, "Introduction" to *Speculations*, p. xiii.
- (4) Michael Roberts, *T. E. Hulme* (1938; rpt., New York: Haskell House
Publishers Ltd., 1971), p. 135.
- (5) Alun R. Jones, *The Life and Opinions of T. E. Hulme* (London: Victor
Gollancz Ltd., 1960), p. 57.
- (6) 高田美一『T.E. ヒューム「思索ノート」研究』(北沢図書出版, 1974年), 137頁。
- (7) T. E. Hulme, "Modern Art and its Philosophy," *op. cit.*, pp. 81—2.
- (8) T. E. Hulme, *ibid.*, p. 85.
- (9) T. E. Hulme, *ibid.*, pp. 86—7.
- (10) ヒュームの要約の見事さを H. リードが称えたエピソードについては、高田美一、
前掲書、143頁を参照。

- (11) ヴォリンガー『抽象と感情移入』（草薙正夫訳。岩波書店、1953年）110—111頁。
- (12) Alun R. Jones, *op. cit.*, p. 62.
- (13) Herbert Read, *op. cit.*, p. ix.
- (14) T. E. Hulme, "Bergson's Theory of Art," *op. cit.*, pp. 145—6.
- (15) Cf. Alun R. Jones, *op. cit.*, p. 62. "Hulme's interpretation of Bergson's metaphysics had always been highly individualistic and as his interests moved away from philosophy towards aesthetics so his enthusiasm for Bergson lessened."
- (16) T. E. Hulme, "The Philosophy of Intensive Manifolds," *op. cit.*, pp. 185—6.
- (17) T. E. Hulme, "Bergson's Theory of Art," *op. cit.*, p. 149.
- (18) T. E. Hulme, *ibid.*, pp. 161—2.
- (19) Henri Bergson, *An Introduction to Metaphysics*, tr. T. E. Hulme (1913; rpt., Indianapolis: Bobbs-Merrill Company, Inc., 1955), p. 49.
なお、原文はつぎのとおりである。ベルクソン監訳になっているヒューム 翻訳と 1938年 PUF 版のあいだには若干字句の異同があるが、この箇所にはそれは見られない。
- "En marchant dans l'autre sens, nous allons à une durée qui se tend, se resserre, s'intensifie de plus en plus: à la limite serait l'éternité. Non plus l'éternité conceptuelle, qui est une éternité de mort, mais une éternité de vie. Éternité vivante et par conséquent mouvante encore, où notre durée à nous se retrouverait comme les vibrations dans la lumière, et qui serait la concrétion de toute durée comme la matérialité en est l'éparpillement." Henri Bergson, *La Pensée et le Mouvant* (Paris: Presses Universitaires de France, 1938), p. 210.
- (20) 矢内原伊作「ベルグソン哲学と芸術」（坂田・澤潟編『ベルグソン研究』勁草書房、1961年、164頁）
- (21) ヴォリンガー、前掲書、18頁。
- (22) Alun R. Jones, *op. cit.*, pp. 64, 66.
- (23) T. E. Hulme, "Cinders," *op. cit.*, pp. 225, 227.
- (24) T. E. Hulme, *ibid.*, p. 240.
- (25) Michael Roberts, "The Categories of T. E. Hulme," *The Criterion*, VOL. XI, No. XLIV (1932), pp. 376, 377.
- (26) I. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric* (1936; rpt., New York: Oxford University Press, 1965), p. 130.
- (27) T. E. Hulme, "Cinders," *op. cit.*, p. 221.

(1982. 12. 20 受理)